

Für Leiva Petersen

ACTIUM UND SALAMIS

von Tonio Hölscher

I

Ein Relieffragment vom Quirinal im Thermenmuseum mit der Darstellung einer Victoria bei einem Tropaeum wurde in der kurzen Erstveröffentlichung von B. M. Felletti Maj offenbar als ein gewöhnliches Stück neuattischer Dekorationskunst angesehen (Abb. 1)¹. In Wirklichkeit handelt es sich um ein eigenartiges historisches Denkmal, das näherer Betrachtung wert ist.

Die Siegesgöttin trägt im linken Arm nicht, wie angenommen wurde, einen stilisierten Palmzweig, sondern ein aplustre; sie feiert also einen Seesieg. Das Tropaeum, das sie mit einer Binde schmückt, wendet dem Betrachter einen peltaförmigen Schild zu, ist also von der linken Seite dargestellt; entsprechend ist die Schwertscheide nach rechts unten, also zur Rückseite gesenkt. Eine blockartige Erhebung auf dem Oberteil des Panzers, die im Ausschnitt des Schildes sichtbar wird, ist der kurze Ärmel mit der nach links darübergerlegten Schulterklappe. Der Helm hat die Aufwölbung für die Ohren dem Betrachter zugekehrt, er steht nach links weiter vom Pfahl ab als nach rechts; auch er ist also von der Seite gesehen. Da die Vorderseite des Tropaeum nach links gewendet ist, muß dort eine weitere Figur ergänzt werden, die der erhaltenen Siegesgöttin an Bedeutung entweder gleichkam oder sie noch übertraf.

Abbildungsnachweis: Abb. 1: Photo Museo Nazionale, Rom. – Abb. 2: Photo Merseyside County Museums, Liverpool. – Abb. 3: Photo M. Chuzeville, Paris. – Abb. 4: Photo Staatliche Kunstsammlungen Dresden. – Abb. 5–11: Inst. Neg. Rom 31. 657; 6898; 31. 658; 6897; 3160; 3163; 41. 2673. – Abb. 12: Photo H. Vögele nach: M. Jatta, *Le rappresentanze delle provincie romane* (1908) Abb. 8.

Die Arbeit ist im Rahmen des Gruppenprojekts »Römische Ikonologie« entstanden, für dessen Förderung ich der Deutschen Forschungsgemeinschaft auch an dieser Stelle danke. Ferner danke ich für verschiedene Hilfe und für Bereitstellung von Photographien: H. v. Hesberg, I. Kasper, E. Morris, H. Oehler, M. Raumschüssel, A. La Regina, M. Sapelli, R. Schneider, E. C. Southworth, St. Steingräber, H. Vögele, G. Waurick sowie der Direktion der Antikenabteilung des Louvre.

Außer den in AA 1982, 809 ff. für verbindlich erklärten Abkürzungen und Sigeln werden hier noch verwendet:

Arndt = P. Arndt, *La Glyptothèque Ny Carlsberg* (1912)

Fuchs = W. Fuchs, *Die Vorbilder der neuattischen Reliefs*, 20. Ergh. JdI (1959)

Stemmer = K. Stemmer, *Untersuchungen zur Typologie, Chronologie und Ikonographie der Panzerstatuen*, AF 4 (1978)

¹ Rom, Thermenmuseum, Inv. 125 890. H 0,55 m; B 0,44 m; T 0,04 m. Mus. Neg. 4774 E. – B. M. Felletti Maj, *NSe Ser.* 8, 11, 1957, 328 f.

Zur Ergänzung ist zunächst das Fragment eines Reliefs in Liverpool, früher Ince Blundell Hall, heranzuziehen (Abb. 2)², auf dem zwar das Tropaeum durch einen Pfeiler mit einer Schlange ersetzt ist, die Victoria aber, nach dem erhaltenen unteren Teil zu schließen, offenbar weitgehend ähnlich gebildet war. Die beiden Reliefs bewahren gerade noch ein so großes gemeinsames Stück, daß die Übereinstimmung der Falten und damit die Rückführung auf dasselbe Original sicher ist. Die Siegesgöttin stand demnach in tänzelnder Haltung auf den Ballen, den linken Fuß stark zurückgesetzt. Für die Ergänzung der zweiten Figur fehlt einstweilen jeder Anhalt.

Die Komposition der Siegesgöttin bei einem Tropaeum steht in allgemeinen Zügen in einer alten ikonographischen Tradition, die dem entwerfenden neuattischen Künstler gewiß auch bewußt war. Die Besonderheiten der Beutestücke lassen jedoch daneben auch erkennen, daß die Darstellung auf einen bestimmten historischen Sieg verweisen sollte. Daher muß die Datierung zugleich auch das Thema berücksichtigen. Da es sich bei beiden Reliefs anscheinend nicht um eine originale Erfindung, sondern um Kopien oder Varianten eines gemeinsamen Vorbilds handelt, müssen Thema und Form getrennt untersucht werden. Dabei wird von der detailreicheren und besser erhaltenen Version im Thermenmuseum ausgegangen.

Was das Thema betrifft, so gibt zunächst das *aplustre* einen zwar nicht ganz eindeutigen, aber doch beachtenswerten Hinweis. Wenngleich Seetrophäen, vermischt mit Rüstungsstücken verschiedener Art, sich bis in späte Zeit auf Waffenreliefs zur Darstellung der allgemeinen Weltherrschaft zu Land und zur See finden³, so dürfte doch dies so hervorgehobene Motiv am ehesten auf einen bestimmten Seesieg hinweisen. Die Zeit der großen Flotteneinsätze aber war die Republik; die letzte bedeutende Seeschlacht der römischen Geschichte war die bei Actium. Als eigentliches Thema begegnet daher die Repräsentation von Sieg und Herrschaft auf dem Meer nur in spätrepublikanischen und frühkaiserzeitlichen Denkmälern⁴; sie endete, als die Aktualität des Gründungssieges des Prinzipats gegen Antonius nachließ. In dieser Epoche hat das *aplustre*, neben *rostra*, Ruder und Anker, seine größte Bedeutung als Symbol der Herrschaft. In diesem Zeitraum wäre das Motiv des Reliefs im Thermenmuseum zumindest besonders gut verständlich.

Für die Bestimmung der besiegten Feinde gibt die *Pelta* genaueren Aufschluß⁵. Als Trophäe von östlichen Völkern erscheint sie bereits, in doppelt eingebuchteter

² Liverpool, Merseyside County Museums. Früher Ince, Blundell Hall, Inv. Staircase 245. H 0,30 m; B 0,44 m. – B. Ashmole, *A Catalogue of the Ancient Marbles at Ince Blundell Hall* (1929) 93 Nr. 250 Taf. 41. Nur das Stück unten rechts antik.

³ z. B. Florentiner Waffenpfeiler: J. W. Crous, *RM* 48, 1933, 1 ff. 86 ff.

⁴ Münzen: M. Crawford, *Roman Republican Coinage* (1974) 859 ff. Index s. v. Anchor, *Aplustre*, Prow, *Rostra*, Rudder, Trophy naval. – Andere Denkmäler: K. Fittschen, *JdI* 91, 1976, 189 ff. – Ausnahmen sind natürlich persönliche Ehrendenkmäler von Flottenoffizieren, z. B. die traianische Panzerstatue im Senatorenpalast: Stemmer 108 Nr. VIII a 4 Taf. 73, 1.

⁵ Allgemein zur *Pelta*: P. Cuissin, *RA* 25, 1927, 319 ff. – Panzerstatuen: Übersicht bei Stemmer 164. – Vgl. auch H. Kyrieleis, *BJb* 171, 1971, 174.



Abb. 1. Relief. Rom, Museo Nazionale Romano



Abb. 2. Relief. Liverpool, Merseyside County Museums

Form, auf dem Fries des Buleuterion von Milet inmitten keltischer Waffen⁶. Auf römischen Denkmälern findet sie sich vielfach, in verschiedener Gestalt, zusammen mit Waffen anderer Herkunft zur Bezeichnung unterworfenen Grenzvölker des Reiches⁷. Gerade in der frühen Kaiserzeit weisen solche Schilde auf die Unterwerfung des Ostens hin: Auf der Gemma Augustea gehört die Pelta an dem Tropaeum, zusammen mit Köcher und Bogenfutteral am Boden, zur Ausrüstung balkanischer Reitervölker, auf dem Grand Camée zu der der trauernden Orientalen im unteren Abschnitt⁸.

Der Helm dagegen führt in andere Richtung⁹. Der konische Typus mit gleichmäßig umlaufendem Rand begegnet etwa auf den Balustradenreliefs aus Pergamon neben keltischen Waffen; Faltung über den Ohren haben Originalfunde des hellenistischen Ostens. Eine genaue Zuweisung zu bestimmten Heeren scheint nicht möglich, aber allgemein dürften wiederum Gegner östlicher Provenienz gemeint sein.

Es ist also offenbar ein Tropaeum, das die römische Herrschaft über verschiedenartig gerüstete Feinde im Orient bezeichnet; und diese Herrschaft beruht auf einem

⁶ H. Knackfuß, Das Rathaus von Milet, Milet I 2 (1908) 85. – Cuissin a. O. 319f.

⁷ z. B. Crous a. O. 91.

⁸ Gemma Augustea: F. Eichler–E. Kris, Die Kameen im Kunsthist. Museum Wien (1927) 52ff. Taf. 4. – H. Kähler, Alberti Rubeni Dissertatio de Gemma Augustea (1968) Taf. 14. 16. 18. – Grand Camée: Furtwängler, AG II 271 Taf. 60.

⁹ P. Cuissin, RA 26, 1927, 44ff. – Zusammenstellung hellenistischer Exemplare und ihrer Übernahme in römischen Bildwerken bei G. Waurick, JbRGZM 30, 1983, 268f. 274. 289 (für weitere Hinweise danke ich G. Waurick). Vgl. auch G. Seiterle, AntK 25, 1982, 148 Taf. 27,3 (Hinweis H. G. Martin).

Seesieg. Die Darstellungsmotive weisen in die ausgehende Republik oder beginnende Kaiserzeit. Denkbar sind in dieser Epoche vor allem die Kriege des Pompeius im Osten oder die Schlacht bei Actium.

Die Formensprache des Reliefs bestätigt diese allgemeine Datierung. Sie erlaubt zugleich eine Eingrenzung der Deutung auf Augustus.

Früh ist zunächst der Typus des Röhrenpanzers, der besonders in hellenistischer und spätrepublikanischer Zeit vorherrscht und noch unter Augustus begegnet¹⁰. Er wird zwar im 2. Jh. n. Chr. wieder aufgegriffen, aber vor allem im Osten, dazu in den deutlich anderen Stilformen der mittleren Kaiserzeit¹¹. Der schmale, senkrechte Fall gleichmäßig gereihter Laschen findet sich am ähnlichsten bei den Panzern des sullanischen Bocchus-Monuments, des etwas späteren Feldherrn aus Tivoli und noch bei dem augusteischen 'Navarca' in Aquileia¹². In der knappen, scharfen Wiedergabe und den leicht seitwärts aufgebauchten Fransenbüscheln ist, bei etwas abweichendem Panzertypus, die Münchner Feldherrnstatue gut vergleichbar¹³. Eine Datierung in die ausgehende Republik bis frühe Kaiserzeit liegt auch von hier aus nahe.

Nach der Marmorarbeit muß das Relief im Thermenmuseum in augusteischer Zeit entstanden sein. Die Formen des Körpers treten, durch das Gewand kaum unterbrochen, an die Oberfläche; die einzelnen Körperteile gehen in sanfter, nuanciert fließender Bewegung ineinander über. Dieselbe lebendig bewegte Gestaltung ohne harte Akzente findet sich an der nackten Brust und dem ausgestreckten Arm. Das Gewand faßt den Körper mit wenigen Falten ein, die teils in weichen Senkrechtmulden, teils in flachen, kantigen Bögen fallen. Insgesamt sind Victoria und Tropaeum flach gehalten und mit klaren Profilkonturen vom Grund abgesetzt.

In all dem unterscheidet sich das Relief deutlich von Werken des späthellenistisch-republikanischen Klassizismus. Die Figuren der Kratere aus dem Schiffsfund von Mahdia sind in den Umrissen weniger klar vom Grund abgesetzt, in der Gewandführung weniger präzise, von einer etwas flauen, unentschiedenen Unruhe¹⁴. Von den späthellenistischen Kopien des klassischen Mänadenzyklus zeigt die Platte in London mit ihrer kräftigen Plastizität und lockeren Meißelführung sowie der heftigen Bewegung und tiefen Faltenbildung der Gewänder noch weit stärkere Ver-

¹⁰ Röhrenpanzer allgemein: A. Hekler, *ÖJh* 19/20, 1919, 195 ff. 202 ff. – C. C. Vermeule, *Berytus* 13, 1959/60, 13 ff. 32 ff.; 15, 1964, 97 f.; 16, 1966, 52 f.; 23, 1974, 7. – Stemmer 133 ff. 139 ff. – Zu hellenistischen und republikanischen Panzerstatuen s. ferner E. Berger in: *Eikones. Festschrift H. Jucker*, 12. Beih. *AntK* (1980) 69 f.

¹¹ Hekler a. O. 202 ff. 237 ff. – C. C. Vermeule, *Berytus* 13, 1959/60, 60 ff. Nr. 225 ff. – Stemmer 151.

¹² Bocchus-Monument: M. E. Bertoldi, *Quad. Istituto topografia* 5, 1968, 39 ff. Abb. 9 ff. – T. Hölscher in: *Tainia. Festschrift R. Hampe* (1980) 359 ff. – Demnächst Th. Schäfer, *Imperii Insignia* (Diss. Heidelberg 1982). – Feldherr aus Tivoli: B. M. Felletti Maj, *Museo Nazionale Romano, I ritratti* (1953) 33 f. Nr. 45. – 'Navarca' Aquileia: V. Scrinari, *ArchCl* 11, 1959, 31 ff. – Dies., *Cat. delle sculture romane di Aquileia* (1972) 28 Nr. 81.

¹³ J. Sieveking, 91. *BerlWPr* (1931). – Die Benennung von F. Felten, *AA* 1971, 233 ff. als Antonius wurde überzeugend von Stemmer 123 Anm. 349 abgelehnt.

¹⁴ W. Fuchs, *Der Schiffsfund von Mahdia* (1963) bes. Taf. 76 ff.

bindung zu hellenistischen Formen¹⁵. Die Tänzerinnenbasis von der Via Praenestina vertritt in ihrer ausgemagerten und steifen Formensprache eine stadtrömische Variante dieser Stilformen, die ebenfalls noch weit entfernt ist von der nuancierten Klarheit des Victoria-Reliefs¹⁶.

Die kantig geschnittenen Bogenfalten, die die großflächig freigelegten und nuanciert bewegten Körperformen in weiten, flachen Bögen einfassen oder überziehen, finden sich ähnlich erst an einer Reihe von neuattischen Werken augusteischer Zeit: etwa auf dem Dreigötterrelief aus Tusculum in Kopenhagen¹⁷, an einer Rundbasis in Mantua¹⁸, in höchster Qualität auf einem Kelchkrater in Athen¹⁹; auch das Ägisth-Relief in Kopenhagen ist überzeugend hierher gestellt worden²⁰. Die schon früher ausgesprochene Datierung der Gruppe ist erhärtet worden durch ein Monument aus Ephesos, dessen Entstehung aller Wahrscheinlichkeit nach durch die Beziehung auf Augustus und seine Enkel in die Jahre 12 v.–2 n. Chr. festgelegt ist²¹. Weiter sind die Mänaden auf dem frühaugusteischen Rhyton des Pontios im Konservatorpalast, vor allem in der Modellierung der nackten Körperteile, des Gesichts und der Arme, ähnlich²². Von Denkmälern der Staatskunst ist die Victoria in Kopenhagen zu vergleichen, die dem Partherbogen auf dem römischen Forum zugewiesen wird und jedenfalls in augusteischer Zeit entstanden ist²³. In etwas schärferer Akzentuierung erscheinen ähnliche Faltenschwünge an den Laren des Altars vom vicus Aesclleti²⁴.

Dagegen ist der Stil des Reliefs weit entfernt von den scharfen, metallischen Gewändern, den einheitlicher gewölbten Körpern und den härter abgesetzten Umrissen des 2. Jhs. n. Chr., wie sie etwa die Madrider Mänadenreliefs zeigen²⁵. Dasselbe gilt für die Bildung des Kopfes mit den weichen Schwellungen und Mulden von Mund, Wangen und Augenpartie im Gegensatz zu den harten und unbewegten Formen der Madrider Köpfe mit den einheitlich flachen Wangen, linearen Brauen-

¹⁵ BMC, Smith, Marbles and Bronzes Taf. 37. – Datierung: Fuchs 76.

¹⁶ E. Loewy, NSc 1908, 445 ff. – H. Froning, Marmor-Schmuckreliefs mit griechischen Mythen im 1. Jh. v. Chr. (1981) 125 ff.

¹⁷ Poulsen, Cat. Sculpt. 53 Nr. 37. – Arndt Taf. 20B. – Froning a. O. 89. 93 Taf. 30,1. – Vgl. besonders auch die stumpfe Raspelarbeit der Haare, die Korkenzieherlocken, die Hände der Frauen.

¹⁸ A. Levi, Sculture greche e romane del Palazzo Ducale di Mantova (1931) 53 Nr. 94. – Fuchs 64b; 65 f.

¹⁹ Chr. Karusos, ADelt 10, 1926, 98 ff. – Fuchs 56. 58. 177 a Nr. 2. – Froning a. O. 92 Taf. 31,1. – Vgl. besonders auch die Modellierung der Gesichter und den Faltenzug unter der Brust der rechten Figur.

²⁰ Froning a. O. 81 ff. Taf. 25 ff. – Vgl. besonders die flachen Falten der drei linken Figuren über dem großflächigen Körper; ferner die Modellierung von Haar, Gesicht und Stoff auf Taf. 29,2 mit der für diese Zeit typischen, hier noch etwas stärkeren Belassung der Arbeitsspuren.

²¹ F. Eichler, Wiener Studien 79, 1966, 592 ff. – W. Alzinger, Augusteische Architektur in Ephesos, ÖJh Sonderschriften 16 (1974) 20 f. – Froning a. O. 89 Taf. 30,2; 31,2.

²² Fuchs 74 a 6; 76 f. – Ders. in: Helbig⁴ II 1594. – In der Plastizität wie im Verhältnis zum Grund sind die Arme der Victoria auch gut mit den Füllhörnern auf dem augusteischen Mercur-Altar in Bologna zu vergleichen: K. Lehmann-Hartleben, RM 42, 1927, 163 ff.

²³ Poulsen, Cat. Sculpt. 358 f. Nr. 511. – P. Zanker, Forum Romanum (1972) 16.

²⁴ Mustilli 102 f. Nr. 10 Taf. 59, 237.

²⁵ H. Schrader, Phidias (1924) Abb. 305 ff. – G. E. Rizzo, Thiasos (1934) Abb. 2. 6. – Vgl. das Relief in New York, ebenda Taf. 1. 2. – Zur Datierung: Fuchs 79 ff.

bögen, metallisch geschnittenen Lidern und scharf umgrenzten Lippen; ebenso für das rauh angedeutete Haar gegenüber den präzisen Strähnen der hadrianischen Figuren.

Nach den Stilformen wie nach dem Darstellungsmotiv muß das Fragment also aus früh- bis mittelaugusteischer Zeit stammen und sich auf die Schlacht von Actium beziehen.

Die ursprüngliche Funktion des Reliefs ist noch ungefähr erkennbar. Der Fundort, in unmittelbarer Nähe des *Capitolium vetus*²⁶, liegt in einem Gebiet vornehmer Wohnhäuser²⁷: Nach Nordosten erstrecken sich die Reste des spätkaiserzeitlichen Stadtpalastes der senatorischen Familie der *Nummii*²⁸; nach Westen liegt die *domus* des *Q. Valerius Vegetus*, *cos. suff.* 91 n. Chr.²⁹. Zweifellos war die ganze Gegend seit alter Zeit in vornehmer Hand³⁰. Das Relieffragment muß von der Ausstattung eines derartigen reichen Wohnsitzes stammen. Daß dabei auch staatlich-repräsentative Themen eine Rolle spielten, zeigen weitere Skulpturen, die im 18. Jh. im näheren Umkreis zutage traten³¹: Wenngleich man der Versuchung widerstehen wird, aus einem *Apollo Citharoedus*, einem *Eros* und einem Hirsch ein augusteisches Programm zu konstruieren, solange die Figuren nicht mit erhaltenen Werken identifizierbar sind und darum nicht datiert werden können, so ist doch die mitgefundene *Lavinische Sau* im Vatikan ein Motiv von eindeutig vaterländischem Charakter. Die dekorative Funktion römischer Ausstattungsplastik darf nicht die inhaltliche, vielfach auch politische Bedeutung der Bildthemen übersehen lassen³².

Die Deutung als vornehmes Ausstattungsstück wird durch die Variante in Liverpool bestätigt. Sie zeigt, daß es sich um eine Produktion von größerem Umfang handelt, daß beide Fragmente also nicht von singulären Staatsdenkmälern stammen. Auch das Relief in Liverpool dürfte nach den feinen und präzisen Formen in augusteischer Zeit, allenfalls um wenig später als das Exemplar in Rom gearbeitet sein. Inhaltlich weicht es dagegen in wichtigen Zügen ab. An der Stelle des *Tropaeum* steht ein Pfeiler, gegen den ein Muskelpanzer und ein Schild lehnen; an ihm wand sich eine Schlange empor, von der noch kleine Teile erhalten sind. Die Ergänzung ergibt sich wohl aus einem eng verwandten, ebenfalls neuattischen Relieftypus, der eine Siegesgöttin mit *aplustre* und einen Krieger zu seiten eines *Athena*-Bildes zeigt (Abb. 3)³³. Danach ist das Relief in Liverpool wohl so vorzu-

²⁶ Fundort: *Carta Archeologica di Roma. Tavola II* (1964) 267 Abteilung I Nr. 119.

²⁷ Übersicht bei M. Santangelo, *MemPontAcc Ser.* 3, 5, 1940, 144 ff.

²⁸ *Carta Archeologica di Roma a. O.* 256 ff. Nr. 86. 87. 100. 102. 132. – Santangelo a. O. 153.

²⁹ *Carta Archeologica di Roma a. O.* 269 Nr. 132. – Santangelo a. O. 152.

³⁰ Santangelo a. O. 123. 144 ff.

³¹ *Carta Archeologica di Roma a. O.* 261 Nr. 98. – R. Venuti, *Descrizione topografica delle antichità di Roma*³ I (1824) 155. – C. Pietrangeli, *Scavi e scoperte di antichità sotto il pontificato di Pio² VI* (1958) 49. – Hirsch: *Amelung, Vat. Kat.* II 340 Nr. 132. – *Lavinische Sau*: ebenda 373 Nr. 194. – *Helbig*⁴ I Nr. 94 (v. Steuben).

³² Vgl. dazu u. S. 201.

³³ s. u. S. 194 ff. Die Verbindung des Reliefs in Liverpool mit diesem Typus ist früh gesehen worden: K. O. Müller, *Amalthea* 3, 1825, 48 f. = Ders., *Kunstarchäologische Werke* II (1873) 70 ff. – F. G.



Abb. 3. Relief. Paris, Louvre

Abb. 4. Relief. Dresden, Staatliche
Kunstsammlungen

stellen, daß auf dem Pfeiler ein Götterbild stand und Victoria die Schlange fütterte. Das aplustre als Attribut, das aufgrund des Fragments im Thermenmuseum anzunehmen ist, findet in dem zweiten Typus eine bestätigende Parallele. Da das Tropaeum fehlt, scheint auf dem Exemplar in Liverpool kein Hinweis auf konkrete Feinde in Ost oder West gegeben zu sein. Stattdessen liegt der Nachdruck auf der Verehrung der Gottheit und der Fürsorge für das heilige Tier.

Welche der beiden Varianten die ursprüngliche ist, läßt sich nicht völlig sicher entscheiden. Aus allgemeinen Gründen liegt es nahe, die spezifischere Version mit dem Tropaeum als die *lectio difficilior* und darum als ursprünglich anzusehen, während die Darstellung mit Pfeiler und Schlange als Umbildung in Anlehnung an den Typus mit Krieger und Siegesgöttin begreiflich wäre; doch bleibt das einstweilen hypothetisch. Wichtiger ist, daß nicht nur die erhaltenen Exemplare im Thermenmuseum und in Liverpool, sondern offensichtlich die ganze Erfindung – ob mit Tropaeum oder Pfeiler – der augusteischen Zeit angehört. Die sparsame und zugleich großzügige, höchst überlegt gesetzte Führung der Falten, die die Körperformen einfassen und den Rückenkontur sich gegen die senkrechten Tütenfalten artikulieren lassen, ebenso die flächige, silhouettenhaft umgrenzte Ausbreitung der Figur: Dies alles bedeutet gegenüber den Victorien des Bocchus-

Welcker, *Alte Denkmäler II* (1850) 138. – Ashmole a. O. (s. o. Anm. 2). – Für V. Poulsen, *Berytus 2*, 1935, 53 Anm. 13, dem es um die Figurentypen ging, war es darum notwendiger, die Unterschiede zu betonen. Es handelt sich um motivische Verwandtschaft, nicht um Repliken oder Varianten desselben Vorbilds.

Denkmal oder den Tänzerinnen der Basis von der Via Praenestina³⁴ eine klassizistische Klärung der Gestalt, wie sie erst in augusteischer Zeit erreicht worden ist. Bestätigend kommt die Überlegung hinzu, daß sich wohl kaum ein republikanisches Denkmal für einen Seesieg fände, das noch in der Kaiserzeit, und zumal im privaten Bereich, in Kopien oder Varianten rezipiert worden wäre. Schon die originale Komposition diene also der Verherrlichung des Augustus.

Was die einzelnen Varianten betrifft, so muß jede für sich in ihrer Bedeutung erfaßt werden. Für das Fragment im Thermenmuseum ergibt sich der Bezug auf Actium aus der Darstellung selbst. Zum Verständnis der Version in Liverpool ist die Gruppe der Reliefs mit Krieger und Siegesgöttin einzubeziehen.

II

Der neuattische Relieftypus mit Krieger und Siegesgöttin zu seiten eines Athena-Bildes ist mehrfach untersucht worden, mit weit divergierenden Ergebnissen³⁵. Auszugehen ist von dem vollständig erhaltenen Exemplar im Louvre (Abb. 3)³⁶. Es zeigt eine Victoria mit einem aplustre in der erhobenen Hand, die von links zu einer Säule mit einem Athena-Bild herantritt. Um deren Schaft ringelt sich eine Schlange, der die Göttin anscheinend ein Ei reichte. Auf der anderen Seite steht ein Krieger in Panzer und korinthischem Helm, der seinen Rundschild am Fuß der Säule abgestellt hat und mit schräg vor sich gehaltener Lanze, in die Hüfte gestützter Hand und tief geneigtem Kopf an das Götterbild herangetreten ist. Eine fragmentarisch erhaltene Replik in Dresden bestätigt diese Komposition (Abb. 4)³⁷. Ein Fragment in München mit dem Oberkörper der Victoria kann von einer weiteren genauen Replik stammen³⁸; doch ist hier zu wenig erhalten, um ein sicheres Urteil zu erlauben. Das Vorbild, das in diesen Kopien wiedergegeben ist, hat einen Seesieg zum Thema.

Daneben gibt es eine größere Zahl von verwandten Reliefs, in denen einzelne Figuren dieser Komposition gleich oder ähnlich wiederkehren. V. Poulsen und W.

³⁴ Bocchus-Denkmal: Bertoldi a. O. (s. o. Anm. 12) Abb. 1. 2. – Tänzerinnen-Basis: s. o. Anm. 16.

³⁵ J. J. Winckelmann, *Monumenti antichi inediti* I (1767) Taf. 120; II (1767) 160 ff. – F. de Clarac, *Description des antiques du Musée Royal* (1820) 84 f. Nr. 175. – Ders., *Musée de sculpture. Louvre* II 1 (1841) 692 ff. Nr. 255. – P. Bouillon, *Musée des antiques* III (o. J.) Bas-reliefs 31 Nr. 8 Taf. 26. – D. Raoul-Rochette, *Monuments inédits de l'antiquité figurée* (1833) 287 ff. – F. G. Welcker, *AdI* 5, 1833, 162. – Ders., *Alte Denkmäler* II (1850) 135 ff. – F. M. Avellino, *Memorie della Regale Accademia Ercolanense di Archeologia* 3, 1840, 55 ff. – E. Gerhard, *Gesammelte Akademische Abhandlungen* I (1866) 354 f. – O. Jahn, *De antiquissimis Minervae simulacris atticis* (1866) 15 f. – W. Fröhner, *Notice de la sculpture antique. Louvre* (1869) 440 f. Nr. 486 (dort weitere Lit.). – A. Furtwängler, *Meisterwerke der griech. Plastik* I (1893) 202 Anm. 2. – Arndt 26 ff. – A. H. Smith, *JHS* 36, 1916, 81 ff. – V. Poulsen, *Berytus* 2, 1935, 51 ff. – G. Becatti, *CrDA* 6, 1941, 43 ff. – Fuchs 123 ff.

³⁶ V. Poulsen, *Berytus* 2, 1935, 52 (Nr. I). – Fröhner a. O. 440 f. Nr. 486. – *Cat. somm.* 52 Nr. 969. – A. Pasquier gilt mein herzlicher Dank, daß ich das Relief studieren konnte.

³⁷ P. Herrmann, *Verzeichnis der antiken Original-Bildwerke. Dresden* (1915) 14 Nr. 37. – V. Poulsen, *Berytus* 2, 1935, 52 (Nr. II). – M. Raumschüssel danke ich sehr herzlich, daß er mir das Studium des Fragments ermöglicht hat.

Fuchs haben diese Werke sicher zu Recht als Varianten, Exzerpte und Zitate in anderen Zusammenhängen beurteilt und die originale Komposition in dem Relief des Louvre und seinen Repliken erkannt. Dafür spricht zum einen, daß von keiner anderen Version genaue Wiederholungen bekannt sind. Zum anderen geben die meisten dieser Stücke sich in bestimmten Zügen als Abwandlungen zu erkennen.

Auf einem Oscillum aus Pompeii in Neapel ist die Komposition auf die beiden Ansichtsseiten aufgeteilt und jeweils für das Rund adaptiert³⁹: Die Victoria ist getreu kopiert, auf der Säule vor ihr hat jedoch das Athena-Bild nicht mehr Platz; der Krieger auf der Gegenseite ist nicht mehr auf das Götterbild bezogen, statt der gesenkten Haltung offeriert er darum ostentativ seinen Helm, zudem schreitet er stark und raumgreifend aus. – Die Siegesgöttin allein war in die sehr fragmentarisch erhaltene Komposition eines Puteals vom Forum Romanum aufgenommen⁴⁰. Außer ihr ist noch ein ebenfalls nach rechts gewendeter Apollo mit Kithara erhalten; vor ihm der rückwärtige Gewandzipfel einer weiteren Figur. Dargestellt war also ein Götterzug nach rechts, in dem der gegengerichtete Krieger nur schwerlich Platz fände. Entsprechend fehlt vor der rechten Hand der Victoria die Schlange; es entsteht dadurch eine unmotiviert kapriziöse Geste. – Der Krieger allein ist dagegen auf einem Relief in Beirut aus Sidon dargestellt⁴¹. Die Schlange wendet sich zu ihm hin, offenbar weil links keine Siegesgöttin folgte. Da somit auch das aplustre als Attribut wegfiel, wurde die Göttin auf der Säule offenbar durch ein acrostolium ersetzt⁴². Dadurch ist ein formal wenig glückliches Anathem entstanden; inhaltlich bleiben, ohne den Bezug zur Gottheit, sowohl die Schlange als auch die Haltung des Kriegers isolierte Motive. Diese Denkmäler erweisen sich also als Adaptationen für einen neuen Zusammenhang in jeweils anderen Denkmälertypen. Sie bewahren aber noch das Thema des Seesieges.

Die übrigen Darstellungen entfernen sich inhaltlich noch weiter von der ursprünglichen Komposition. Ein Relief in London aus Rhodos ist dem Beirut-Exemplar verwandt⁴³. Auch hier richtete sich die Schlange zu dem Krieger auf, wieder fehlte also die Victoria; doch steht nun auf dem Pfeiler eine dekorative Vase; es gibt also keinen Hinweis auf einen Seesieg. Zu den bereits an dem Beirut-Relief beobachteten Inkonsequenzen dieser Version kommt noch, daß der Krieger unglücklich nahe an den Pfeiler gerückt ist und mit der Spitze seiner Lanze in Konflikt mit der Schlange gerät. – Anzuschließen ist ein Relief, früher in der Sammlung A.

³⁸ C. Friederichs–P. Wolters, Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke. Berlin (1885) 180 Nr. 438. – V. Poulsen, Berytus 2, 1935, 53 (Nr. X).

³⁹ B. Quaranta in: Real Museo Borbonico X (1834) Taf. 15. – Avellino a. O. – V. Poulsen, Berytus 2, 1935, 52 (Nr. III). – E. J. Dwyer, RM 88, 1981, 268 Nr. 29.

⁴⁰ G. E. Rizzo, BullCom 29, 1901, 241 ff. – V. Poulsen, Berytus 2, 1935, 53 (Nr. XI). – Helbig⁴ II 2064 (v. Steuben). – I. Iacopi, L'Antiquarium Forense (1974) 81.

⁴¹ V. Poulsen, Berytus 2, 1935, 51 ff. (Nr. V).

⁴² So erklärt Poulsen das Gebilde. Da mir Autopsie gegenwärtig nicht möglich ist, bleibt hier eine leichte Unsicherheit.

⁴³ Smith a. O. 81 ff. – V. Poulsen, Berytus 2, 1935, 53 (Nr. VIII); dort 54 bereits bemerkt, daß die beiden genannten mit den beiden folgenden Reliefs sich zu einer östlichen Gruppe zusammenschließen.

Strong, dessen nach oben sich verjüngende Form vor dem Krieger nur für eine kleine columella mit Schlange Platz ließ⁴⁴. – Noch stärker verkürzt ist das Bild auf einer Kandelaberbasis in Kopenhagen, wo die Figur des Kriegers, als Gegenstück zu Iuppiter und Neptun, offenbar für die Darstellung des Mars benutzt ist⁴⁵. Die Säule, die in allen ihren Varianten an Heiligtum und Götterverehrung erinnert hatte, konnte darum ganz wegfallen; der Schild steht ohne konkreten Halt, vom Bildrand überschritten, senkrecht auf dem Boden.

Schließlich erscheint der Krieger noch als Zentrum ganz andersartiger Kompositionen. Auf einem Relief in London aus Griechenland ist ihm ein Pferd mit Knappe beigegeben⁴⁶; er steht vor einem Tropaeum, um dessen Stamm sich eine Schlange windet; gegenüber eine Frau, die aus hoch erhobener Kanne in eine Schale eingießt, aus der die Schlange trinkt. Die Komposition ist hier zu einem Weihrelief hellenistischer Art für einen kriegerischen Heros umgewandelt⁴⁷. Dabei ergeben sich durch die Verbindung vorgeprägter neuattischer Typen mit zugefügten Motiven formale Diskrepanzen. – Auf andere Weise sind Schwierigkeiten auf einem Relief in Mantua entstanden⁴⁸. Der Krieger ist auch hier durch ein Pferd ausgezeichnet, das vor einem Baum steht. Vor ihm ein Pfeiler mit Pinax, um den sich eine Schlange ringelt; um diese aus einer Schale zu trinken, hat der Krieger nun die Lanze in die linke Hand genommen, so daß sie fast senkrecht steht und kompositionell weniger mit der Körperhaltung harmoniert.

Allen Abwandlungen gegenüber zeichnet sich die ursprüngliche Version durch die konsequente Beziehung der Bildmotive untereinander, die strenge achsiale Komposition und den rein 'neuattischen' Figurenstil aus.

Als Entstehungsort des Originals schlug Poulsen Athen vor⁴⁹. Die getreuen Kopien kommen jedoch aus Italien: Das Relief im Louvre stammt aus Winkelmanns Besitz, das in Dresden wurde in Rom erworben, das Münchner Fragment besteht aus lunensischem Marmor. Hinzu kommt die relativ nahe Variante aus Pompeii. Das spricht eher für eine Lokalisierung in Rom.

Die Deutung dieser Komposition ist bisher kaum befriedigend gelöst. A. Furtwänglers nur als kurze Frage geäußerte Erklärung als Siegesdenkmal des Nikias war nach der Erkenntnis der späten Entstehungszeit nicht mehr zu halten⁵⁰. Poulsen dachte, wegen Schlange und Ei sowie der trauernden Haltung des Kriegers, an ein

⁴⁴ Burlington Fine Arts Club, Exhibition of Ancient Greek Art (1904) 27f. Nr. 41. – V. Poulsen, Berytus 2, 1935, 53 (Nr. VII).

⁴⁵ Arndt 26ff. Taf. 18; dort unentschieden gelassen, ob Mars oder ein Krieger dargestellt ist. – V. Poulsen, Berytus 2, 1935, 53 (Nr. IX).

⁴⁶ A. H. Smith, JHS 36, 1916, 82ff. – V. Poulsen, Berytus 2, 1935, 52 (Nr. IV).

⁴⁷ Vgl. z. B. Pfuhl–Möbius Taf. 214, 1477; das Londoner Relief dort nicht aufgenommen, also nicht für ein Grabrelief gehalten.

⁴⁸ A. Levi, Sculture greche e romane del Palazzo Ducale di Mantova (1931) 36 Nr. 52. – V. Poulsen, Berytus 2, 1935, 53 (Nr. VI).

⁴⁹ V. Poulsen, Berytus 2, 1935, 54f.

⁵⁰ A. Furtwängler, Meisterwerke der griech. Plastik (1893) 202 Anm. 2. – Schon von Arndt 27 und Smith a. O. 84f. ohne großes Engagement zitiert.

Grabmonument eines Mannes, der in einer siegreichen Seeschlacht gefallen sei⁵¹. Dabei kommt man aber kaum um die Frage herum, für welche berühmte Person – nach Poulsen: in Athen – ein solches Seesieg-Monument errichtet worden sein könnte. Es ist wohl kein Zufall, daß dazu nicht einmal Möglichkeiten genannt werden. Vor allem aber ist für Grabmäler weder ein solcher Relieftypus mit Göttern und in neuattischem Stil bekannt, noch scheint man Grabreliefs kopiert zu haben. Der Ausweg von W. Fuchs, der die Komposition als rein dekorativ, ohne spezifische Aussage und gerade darin als typisch neuattisch ansieht⁵², scheint angesichts des konkreten Motivs des aplustre wenig überzeugend. Zumal die neue Parallele des Reliefs im Thermenmuseum macht eine präzisere Bedeutung wahrscheinlich.

Rätselhaft und zugleich aufschlußreich ist der bärtige Krieger. Im Anschluß an die Kopenhagener Kandelaberbasis, auf der die Figur zusammen mit Iuppiter und Neptun, also als Mars erscheint, könnte man auch hier den römischen Kriegsgott sehen, der gesenkten Hauptes die Opfer der Schlachten bewußt macht und damit auf den Frieden als eigentliches Ziel hinweist⁵³. Dabei bliebe freilich zunächst unklar, warum dies bei einer Figur der Athena stattfindet. Gegen diese Deutung spricht jedoch vor allem die größere Zahl der übrigen Denkmäler. Wenn der Krieger auf dem Oscillum aus Pompeii einen Helm, offenbar als Weihgeschenk, darreicht, so ist das nur bei einem Sterblichen, allenfalls bei einem Heros sinnvoll. Dasselbe gilt für die Reliefs in London und Mantua, auf denen dem Krieger ein Pferd, im einen Fall sogar mit Knappe, beigegeben ist. Diese Deutung als menschlicher oder heroischer Krieger muß auch für die originale Version zutreffen.

Ein zeitgenössischer Flottenkommandant kann freilich wegen der Bartracht und des korinthischen Helms nicht gemeint sein. Ebenso wenig ein früherer republikanischer Feldherr aus der Zeit, seit Roms Flotte eine Rolle spielte. Unter den Helden aus der Frühzeit Roms käme allenfalls Aeneas in Frage, doch auch er ist nicht als Seesieger in die Geschichte eingegangen. Bleibt ein griechisches Thema. Auch in diesem Bereich sind Ereignisse der hellenistisch-römischen Geschichte auszuschließen, da ein derart langer Bart seit Philipp und Alexander für Staatsmänner und Feldherrn nicht mehr möglich ist. Ebenso wenig kommt der griechische Mythos in Betracht, der keine Seeschlachten kennt. Es bleibt also nur ein Thema der älteren griechischen Geschichte. Unter diesen Voraussetzungen ist es schwer verständlich, wie eine bereits von E. Q. Visconti geäußerte Deutung seit über 150 Jahren völlig vergessen werden konnte: daß die Darstellung sich auf die Perserkriege bezieht⁵⁴. In der Tat ist dies, innerhalb des abgesteckten Rahmens, die einfachste

⁵¹ V. Poulsen, *Berytus* 2, 1935, 54 ff.

⁵² Fuchs 125 f.

⁵³ Zur Verbindung von Sieg und Frieden bei Augustus s. T. Hölscher, *Victoria Romana* (1967) 159 ff. – Vergleichbar wäre aus klassischer Zeit der Ares Borghese.

⁵⁴ E. Q. Visconti in: F. de Clarac, *Description des antiques du Musée Royal* (1820) 84 f. Nr. 175. – F. de Clarac, *Musée de sculpture. Louvre II* 1 (1841) 692 ff. Nr. 255 (zweifelnd). – P. Bouillon, *Musée des Antiques III* (o. J.) Bas-reliefs 31 Nr. 8. – W. Fröhner, *Notice de la sculpture antique. Louvre* (1869) 440 f.

Erklärung: Nur die Siege über die Perser, insbesondere die Schlacht bei Salamis, hatten noch nach Jahrhunderten eine solche Bedeutung, daß sie in Bildwerken gefeiert werden konnten⁵⁵. Nur so bekommt auch Athena als Göttin dieses Sieges einen Sinn, nur so die Schlange, die von der Siegesgöttin genährt wird. Ob man in dem Krieger, der immerhin einem klassischen Strategentypus entspricht, dann Themistokles oder eher einen anonymen Kämpfer oder etwa einen der hilfreichen Heroen wie Aias zu sehen hat, sollte vielleicht offen bleiben⁵⁶.

Die Ikonographie siegbringender Götter und Heroen mit *aphlasta* war gerade in der Folge der Perserkriege ausgebildet worden⁵⁷. Erhalten sind Vasenbilder, die verschiedene Gestalten, darunter auch Nike, mit der Heckzier zeigen. Darüberhinaus sind großformatige Darstellungen in Malerei und Plastik, wiederum auch von Niken, mit *aphlasta* bezeugt. Ob andere, verlorene Bildwerke dem neuattischen Relieftypus noch näher kamen, ob solche Denkmäler in der Spätzeit noch erhalten waren und den neuattischen Künstlern als typologische Vorbilder für ihre Komposition dienen konnten, läßt sich kaum sicher sagen. Jedenfalls aber können Denkmäler der Perserkriege, soweit sie aus den erhaltenen Zeugnissen erkennbar sind, eine allgemeine ikonographische Anregung für den Relieftypus gegeben haben. Die Deutung wird dadurch zusätzlich gestützt.

Das genauere historische Verständnis des Relieftypus hängt von der Datierung des Urbilds ab. Diese wiederum hat von der Entstehungszeit der einzelnen Kopien und Umbildungen auszugehen. V. Poulsen hielt sie durchweg für kaiserzeitlich, während Fuchs die frühesten Nachklänge um 100 v. Chr. datierte und darum das Original ins späte 2. Jh. v. Chr. setzte⁵⁸.

Die getreuen Nachbildungen in Paris und Dresden gehören nach Fuchs »aufgrund klassizistischer Versteifung bei einem gewissen Nachleben hellenistischer Raumatmosphäre in spätrepublikanische Zeit«; womit der Zeitraum 86–27 v. Chr. gemeint ist⁵⁹. Dabei ist jedoch zunächst zu berücksichtigen, daß beide Reliefs an der

Nr. 486. – Es ist seltsam, daß die gesamte neuere Forschung in der Deutung – ob zustimmend oder ablehnend – einzig von Furtwänglers a. O. sehr beiläufig geäußelter Meinung ausgeht und darüber die ältere Literatur völlig vergessen hat. – G. Becatti, *CrDA* 6, 1941, 43 ff. dachte an einen athenischen Sieg und wies auf die Perserkriege hin – allerdings unter der kaum haltbaren Voraussetzung einer Datierung des Originals in die 1. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr.

⁵⁵ Vgl. für die hellenistische Herrscherrepräsentation das Kleine attalische Weihgeschenk. – Ferner W. Gauer, *Weihgeschenke aus den Perserkriegen*, 2. Beih. *IstMitt* (1968) 17f. 26.

⁵⁶ Auf Themistokles oder Kimon deuteten Visconti, Clarac und Bouillon (s. o. Anm. 54). An Aias dachte Avellino a. O. (s. o. Anm. 35), an eine allgemeinere Idealfigur wie Stratos Raoul-Rochette und Welcker a. O. (s. o. Anm. 35). Zu Aias wies mich I. Kasper auf das rf. Skyphos-Frgt. bei B. Graef–E. Langlotz, *Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen II* (1933) Taf. 40, 516 hin.

⁵⁷ Zum Folgenden U. Hausmann in: *Charites*. Festschrift E. Langlotz (1957) 144 ff. – W. Gauer, *Weihgeschenke aus den Perserkriegen*, 2. Beih. *IstMitt* (1968) 72. – Nike: Graef–Langlotz a. O. II Taf. 83, 1071. – ARV² 423, 125. – D. Burr Thompson, *Hesperia* 13, 1944, 201 ff. – Eine klärende Diskussion zu diesen Problemen verdanke ich dem Heidelberger Doktoranden-Kolloquium.

⁵⁸ V. Poulsen, *Berytus* 2, 1935, 54. – Fuchs 123 f. – Die übrigen Reliefs sind mit Sicherheit kaiserzeitlich, s. Fuchs 124 f.

⁵⁹ Fuchs 124. – Zur Abgrenzung der Epoche ebenda 171 f.

Oberfläche stark korrodiert sind und dadurch die Präzision der Formen weitgehend verloren haben. Die Stellen, an denen die originale Arbeit noch zu sehen ist, zeigen, daß allenfalls die untere Grenze der genannten Epoche, der Übergang zur augusteischen Kunst, als Entstehungszeit in Frage kommt.

An dem Dresdner Fragment ist – besser als auf der Photographie – noch zu erkennen, daß das Gewand des Kriegers sehr flach am Grund aufliegt; daß die Stoffbahn hinter dem Rücken ebenso wie der Helmbusch scharf vom Grund abgesetzt und mit harten Kerben gegliedert ist; daß die Wölbung des Schlangenkörpers in Richtung der Windungen wie der Rundung mit leichten Kanten gearbeitet ist; daß der Schild und der Arm der Siegesgöttin mit dem aplustre sehr flach gebildet sind. Dies alles geht weit über die Zeit des Mahdia-Fundes hinaus⁶⁰ und weist auf die Jahrzehnte des 2. Triumvirats und der beginnenden augusteischen Zeit. Die magere Gestalt des Kriegers steht noch in der Tradition der Triumviratszeit, etwa des Feldherrn der Basis von Civita Castellana um 40 v. Chr.⁶¹; in der Modellierung wird jedoch gegenüber der diffusen Bewegung der Panzer an den dortigen Figuren eine klarere Gliederung der Einzelformen sichtbar⁶². Dasselbe ergibt sich beim Vergleich mit nackten Körpern auf Werken der ausgehenden Republik, etwa dem Medici-Krater und der Kleomenes-Ara in Florenz oder dem Fries der Basilica Aemilia⁶³: Das Dresdner Fragment läßt demgegenüber eine geklärte Absetzung der Körperformen voneinander erkennen, die etwa dem Dreigötterrelief aus Tusculum in Kopenhagen oder dem Telephos-Relief in Herculaneum, beide aus augusteischer Zeit, nahekommt⁶⁴. Die flach eingemeißelten Falten um die Beine und unter der Brust des Athena-Idols finden sich ähnlich, nur entsprechend dem größeren Format etwas akzentuierter, an verschiedenen Figuren auf dem Panzer der Primaporta-Statue⁶⁵. Eine Datierung des Fragments in frühaugusteische Zeit, etwa um 20 v. Chr., ist wohl gerechtfertigt. Das Relief im Louvre läßt, trotz stärkerer Störung der Oberfläche, vor allem in der harten Kerbung der Falten zwischen den Beinen der Victoria und der scharfen Absetzung des Panzers des Kriegers einen ähnlichen, eher noch fortgeschritteneren Stilverhalt erkennen.

Überdies läßt die kunstgeschichtliche Situation der frühaugusteischen Zeit keinen Zweifel daran, daß die Jahre 31 oder 27 als Epochengliederung in weiten Bereichen der Kunst eher symbolischen Wert haben. Damals ist zwar, anscheinend in Zusammenarbeit von Hof und Künstlern, jener neue klassizistische Stil geschaf-

⁶⁰ Vgl. W. Fuchs, Der Schiffsfund von Mahdia (1963) Taf. 68ff. bes. 71. 76. 77 mit den weich abgesetzten Stoffbahnen.

⁶¹ R. Herbig, RM 42, 1927, 129ff.

⁶² Auf der Photographie stärker verschliffen als am Original. Vgl. dagegen jedoch die vergleitende Oberfläche an den Figuren von Mahdia: Fuchs a. O. Taf. 70.

⁶³ Krater Medici: H. Froning, Marmor-Schmuckreliefs mit griechischen Mythen im 1. Jh. v. Chr. (1981) 140ff. (Datierung um Mitte 1. Jh. v. Chr.). – Kleomenes-Ara: Froning a. O. 132ff. – Fries der Basilica Aemilia: A. Giuliano, BdA 40, 1955, 165ff. – G. Carrettoni, RIA N. S. 10, 1961, 56 Abb. 75.

⁶⁴ Relief aus Tusculum, Kopenhagen: s. o. Anm. 17. – Telephos-Relief Herculaneum: Froning a. O. 100ff.

⁶⁵ H. Kähler, Die Augustusstatue von Primaporta (1959) bes. Taf. 20 oben (Tellus, Oberkörper); vgl. Taf. 14. 15 (Sol, Aurora).

fen worden, der im Kaiserbildnis vom Typ Primaporta einen ersten programmatischen Ausdruck fand⁶⁶. Aber diese Formensprache war offenbar zunächst auf wenige Werke und Künstler beschränkt und wurde erst allmählich zu allgemeiner Geltung gebracht. In der Produktion der Freigelassenengrabsteine etwa herrschte der trockene Stil der 40er und 30er Jahre noch weit bis in augusteische Zeit hinein⁶⁷. Für den Bereich der großen Staatskunst bezeugt der Fries vom Apollotempel in campo mit seinen zunächst als voraugusteisch eingestuften Formen, daß republikanische Tradition noch um 20 v. Chr. in Geltung war⁶⁸. Und selbst an der Augustus-Statue von Primaporta stehen neben dem klassizistisch abgeklärten Kopf die weichen und aufgequollenen Formen der Relieffiguren, die für sich kaum der Vorstellung von augusteischer Klassik entsprechen⁶⁹. Solchen Werken gegenüber sind die Reliefs in Dresden und Paris, nach den Stellen mit einigermaßen intakter Oberfläche zu urteilen, härter modelliert und klarer gegliedert gewesen.

Schwieriger ist die Entstehungszeit der Reliefs in London und Mantua zu bestimmen, die den Krieger in eine Komposition nach Art hellenistischer Weihreliefs eingefügt zeigen. Beide wurden von Fuchs um 100 v. Chr. angesetzt⁷⁰. Die Frage ist wohl nicht unbedingt entscheidend für die Datierung des Relieftypus mit Krieger und Nike, da die Figur des Kriegers aus einem älteren Vorbild stammen und von dort zu einem früheren Zeitpunkt auf die Reliefs in London und Mantua gelangt, später in die neuattische Komposition übernommen sein könnte; die sog. Kitharödenreliefs scheinen eine solche Benutzung älterer Vorbilder in neuattischen Kompositionen der augusteischen Zeit zu bezeugen⁷¹. Eine solche Annahme ist jedoch nicht nur sehr kompliziert, sondern wohl auch unnötig, da seither die Erschließung der ostgriechischen Grabreliefs eine neue Grundlage für die Erkenntnis der Stilentwicklung dieser Epoche geschaffen hat⁷². Auf dem Mantuaner Relief ist das Pferd mit dem flächig ausgebreiteten und wenig gegliederten Körper, den weich gerundeten Konturen, dem kleinen, knapp gesenkten Kopf und der schmalen Mähne weit entfernt von den fülligen und bewegten Rossen des 2. Jhs. v. Chr.⁷³. Es reiht sich dagegen in eine Gruppe ein, die in den ausgehenden Hellenismus und die frühe Kaiserzeit datiert wird⁷⁴; ein äußerer Anhaltspunkt ist die Stele des Markos Antonios Fronton in Istanbul, die nach dem Namen des Verstorbenen frühestens in den 30er Jahren des 2. Jhs., wahrscheinlich erst in augusteischer Zeit

⁶⁶ P. Zanker, Studien zu den Augustus-Porträts I. Der Actium-Typus, *AbhGöttingen* 85 (1973) 44 ff.

⁶⁷ P. Zanker, *JdI* 90, 1975, 267 ff.

⁶⁸ I. Scott Ryberg, Rites of the State Religion in Roman Art, *MemAmAc* 22 (1955) 144 ff.

⁶⁹ s. die Abbildungen bei Kähler a. O. Taf. 12 ff.

⁷⁰ Fuchs 124.

⁷¹ s. u. Anm. 83 (bes. Schmidt, Fuchs und Borbein a. O.).

⁷² Pfuhl-Möbius I. II.

⁷³ Pfuhl-Möbius Taf. 194, 1316; 195, 1338; 196, 1344. 1345; 198, 1361; 199, 1366; 208, 1431. 1432; 209, 1436; 210, 1439. 1440; 211, 1456; 212, 1463.

⁷⁴ Pfuhl-Möbius Taf. 191, 1300; 192, 1301; 232, 473; 233, 1373; 278, 1299; 285, 1287 und 1298. Stilistisch früher auch die von Pfuhl-Möbius ins 1. Jh. v. Chr. datierten Reliefs Taf. 198, 1360; 200, 1378; 203, 1399; 207, 1425.

gearbeitet ist⁷⁵. Auch das Londoner Relief kann nach seinen flächigen Figuren wohl kaum früher entstanden sein. Das Pferd entspricht in seinem Typus etwa dem einer Stele aus der Gegend von Demirci, die ins 1. Jh. v. Chr. gesetzt wurde⁷⁶, ist aber nach seiner flachen Oberflächengestaltung noch etwas jünger. Noch deutlicher ist die späte Entstehung bei der Frau, deren glattes, von wenigen harten Falten gegliedertes Gewand sich stark von der reichen und plastischen Stofflichkeit hellenistischer Frauenfiguren auf den Grabreliefs unterscheidet. Die karge Kantigkeit der Falten findet sich, durch den Frisurentypus datierbar, an einem frühkaiserzeitlichen Fragment in Istanbul⁷⁷; sie bleibt, meist in größerer Form, im weiteren Verlauf der Kaiserzeit erhalten⁷⁸.

Die frühesten Kopien und Nachklänge des Relieftypus könnten also nach dem Stil allenfalls in den letzten Jahren der Republik angesetzt werden; wahrscheinlicher ist eine Datierung in die beginnende Kaiserzeit. Damit ergibt sich die Möglichkeit, daß auch das Urbild erst in augusteischer Zeit geschaffen wurde. Dies liegt vor allem auch deshalb nahe, weil es, wie bei dem Relieftypus Rom-Liverpool, wenig wahrscheinlich ist, daß eine Komposition mit einer für die Republik aktuellen politischen Aussage noch in der Kaiserzeit eine so breite Rezeption erfahren hätte, wie sie in der Reihe der Nachklänge – selbst wenn man nur die eindeutig späten Beispiele einrechnet – greifbar wird.

In augusteische Zeit weist aber vor allem auch das Thema. Im Jahr 2 v. Chr. wurde, im Rahmen der Feierlichkeiten zur Einweihung des Augustus-Forums, die Schlacht von Salamis aufgeführt⁷⁹. Sie war Vorbild und Parallele des Sieges bei Actium gegen den Osten und des diplomatischen Erfolgs gegen die Parther. Es ist die früheste Nachricht über eine Aktualisierung der griechischen Perserkriege im Horizont römischer Politik; Augustus war wohl auch der erste römische Staatsmann von Rang, der Athen in entsprechender Weise verehrte, bei dem ein solches Denkmal also plausibel. Ein monumentales Zeugnis dafür ist wahrscheinlich der bei Pausanias überlieferte, von Orientalen aus buntem Marmor getragene Dreifuß im Olympieion von Athen, der kürzlich überzeugend als Denkmal für den Parther-Erfolg des Augustus im Anschluß an die griechischen Perserkriege gedeutet worden ist⁸⁰. Dieser Vergleich betrifft aber nicht nur Athen und Rom, Perser und die östlichen Feinde des Augustus, sondern auch das Bild der Athena, die im Typus des Palladion wiedergegeben ist. So wie die Sieger der Perserkriege ehrfürchtig vor das gerettete Palladion Athens treten konnten, so fühlte sich Augustus als Bewahrer des römischen Palladium. Die Gestalt des Diomedes gewann unter diesem Aspekt

⁷⁵ Pfuhl-Möbius Taf. 211, 1449.

⁷⁶ Ebenda Taf. 192, 1309; vgl. Taf. 199, 1366.

⁷⁷ Ebenda Taf. 45, 229; vgl. 230.

⁷⁸ Ebenda Taf. 96, 624; 163, 1085.

⁷⁹ Cass. Dio 55, 10, 7. – Weitere Quellen bei J. Gag , *Res gestae Divi Augusti*² (1950) 122. – Vgl. P. Zanker, *Forum Augustum* (1968) 25.

⁸⁰ Demnächst R. Schneider, *Bunte Barbaren* (Diss. Heidelberg 1982) Kap. 1.

ihre Aktualität für die Selbstdarstellung der römischen Kaiser⁸¹. In diesem Rahmen hat wohl auch die Schlange, über ihre Eigenschaft als heiliges Tier der Athena hinaus, eine aktuelle Bedeutung: Wie das römische Palladium das Unterpfand für die *salus publica* war, so muß auch in der Schlange, die von Victoria gehegt wird, ein Hinweis auf die Rettung des Staates durch den Sieg enthalten sein. Darauf weisen das Neapler Oscillum und das Relief in Beirut, die zwar beide Umbildungen des Originals sind, aber beide das Thema des Seesieges beibehalten haben: Hier fehlt Athena auf der Säule; die Schlange ist also nicht nur als ihr Attribut verstanden worden, sondern kann durchaus zugleich eine Verbindung mit dem Vorstellungsbereich der *salus* herstellen.

Wenn diese Deutung das Richtige trifft, so braucht die Aufführung der Schlacht von Salamis 2 v. Chr. durchaus nicht einen *Terminus post quem* für die Entstehung des Relieftypus zu bilden. Da diese Inszenierung letzten Endes auf Actium verwies, ist nur die Schlacht selbst als auslösendes Ereignis festzuhalten; die historische Parallele zu den athenischen Persersiegen kann gleich danach gezogen und im Bild formuliert worden sein – ehe sie dann von Augustus als großes Spektakel zur Schau gestellt wurde.

Grundsätzlich ist ein solches Denkmal in augusteischer Zeit nicht vereinzelt. Augustus selbst hat an den Türen des palatinischen Apollo-Tempels die Tötung der Niobiden und die Vertreibung der Kelten aus Delphi durch Apoll darstellen lassen, sowohl als Zeugnis für die ordnungstiftende Macht seines Schutzgottes wie auch als Hinweis auf seine eigene Rolle bei der Wahrung von 'Recht und Ordnung' im Reich⁸². Nicht nur die mythische Vorzeit ist hier, wie vielfach in der augusteischen Dichtung, im Sinne der Gegenwart aktualisiert, sondern auch die ältere griechische Geschichte. Der Relieftypus bezeugt einen ähnlichen Umgang mit der Geschichte im privaten Bereich.

Die augusteische Komposition mit Krieger und Siegesgöttin war also von hoher ideologischer Bedeutung. Dadurch wird es verständlich, daß sie so starke Verbreitung über weite Teile des Reiches erfuhr. Während bei den Varianten in Neapel und Beirut dieselben Gründe für die Deutung auf die griechischen Perserkriege sprechen wie für die originale Komposition, gilt das wohl für die Putealfragmente vom römischen Forum nicht mehr. Hier hat der Krieger offensichtlich gefehlt, Victoria war in einen gleichgerichteten Götterzug eingereiht, zu dem auch Apoll mit Kithara gehörte. Apoll paßt weniger gut in den griechischen Zusammenhang, um so besser aber zur Schlacht von Actium. Eng verwandt sind die sog. Kitharödenreliefs sowie eine Gruppe arretinischer Reliefgefäße mit der apollinischen Trias und der opfernden Siegesgöttin⁸³. Für beide Kompositionen ist die Deutung als Sie-

⁸¹ H. P. Laubscher, *JdI* 89, 1974, 255 ff. – Augustus-Diomedes aus Otricoli: H. G. Niemeyer, *Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser* (1968) 62. – Ausführlich demnächst C. Maderna, *Iupiter, Diomedes und Mercur als Vorbilder für römische Bildnisstatuen* (Diss. Heidelberg 1982) Kap. III.

⁸² *Properz* 2, 3, 12 ff.

⁸³ Th. Schreiber, *Die hellenistischen Reliefbilder* (1894) Taf. 34–36. – E. Schmidt, *Archaistische Kunst*

gesdenkmäler für Actium bereits ausgesprochen worden; sie wird durch die Puteal-Fragmente mit dem Hinweis auf den Seesieg bestätigt. Gegenüber diesen präzisen Bedeutungen scheinen das Relief aus der Sammlung A. Strong und das ähnliche in London aus Rhodos in viel allgemeinerer Weise einen Krieger der Frühzeit vorzustellen, wobei wohl nicht einmal sicher zu entscheiden ist, ob ein Held des Mythos oder der älteren Geschichte gemeint ist. Welche Umdeutungen hier denkbar sind, zeigt der Mars der Kopenhagener Kandelaberbasis. So war es schließlich möglich, die Figur in den Reliefs in London und Mantua als reinen Typus für die Darstellung eines Heros in neuem Zusammenhang zu verwenden.

Damit ist, von einem anderen Ausgangspunkt, auch der Rahmen für die Deutung der Reliefs im Thermenmuseum und in Liverpool abgesteckt. Allgemein hat sich aus der zuletzt betrachteten Gruppe von Reliefs ergeben, daß in dieser neuattischen Kunstsprache die geprägten Typen für verschiedene konkrete Themen aktualisierbar sind: neben den Perserkriegen für Actium, neben dem athenischen Sieger für Heroen und Mars. Bei dem Relief in Liverpool ist es durchaus denkbar, daß es sich – zumal wenn die Säule ein Athena-Bild getragen haben sollte – auf die Perserkriege bezog. Beweisbar ist das freilich nicht, die Frage muß offen bleiben. In jedem Fall würde das aber nichts gegen die Deutung des Reliefs im Thermenmuseum auf die Schlacht von Actium besagen, da die Verwendung derselben Figurentypen für die beiden Themen grundsätzlich bezeugt ist. Eine Beziehung auch dieses Reliefs auf die griechischen Perserkämpfe ist kaum anzunehmen: In diesem Fall müßte das Tropaeum wohl rein orientalisches sein.

Die neuattische Dekorationskunst hat also in frühaugusteischer Zeit zwei Bildtypen zur Verherrlichung der griechischen Siege gegen die Perser und der Schlacht von Actium geschaffen. Sie hat um der Parallele willen aus den Perserkriegen die Schlacht von Salamis ausgewählt. Die formale Verwandtschaft der beiden Entwürfe ist offensichtlich. Ähnlich sind die symmetrischen Kompositionen: im Zentrum das Säulenbildwerk bzw. das Tropaeum, seitlich zwei sich entsprechende Figuren, die bei dem Fragment im Thermenmuseum sicher erschließbar, bei dem Typus mit Krieger und Victoria erhalten sind. Verwandt ist auch die Formensprache der Figuren: allgemein die Mischung aus Elementen der späten Archaik und des Reichen Stils; im einzelnen die dünnen archaischen Schwalbenschwanzzipfel im Rücken aller Figuren; die schmale lange Senkrechtfalte, gegen die sich die stark eingezogene Rückenlinie der Victoria artikuliert; die langen Korkenzieherlocken. Ob damit impliziert ist, daß die beiden Kompositionen ursprünglich als Pendants geschaffen worden sind oder zumindest in den Kopien gelegentlich so verwendet wurden, läßt sich ohne neue Zeugnisse – die vor allem auch zur Ergänzung des Typus Thermenmuseum-Liverpool nötig wären – nicht entscheiden. Wichtiger ist zunächst, daß die historische Parallele überhaupt in den Denkmälern gezogen wurde und Verbreitung fand.



5. Block a



6. Block b



7. Block c

Abb. 5-7. Fries. Rom, Museo Capitolino

III

Das Relief im Thermenmuseum weist auf die Vielfalt formaler Möglichkeiten, die die allegorisch-symbolische Bildersprache der politischen Repräsentation in augusteischer Zeit hatte. Diese Bildersprache hatte ihre Wurzeln in der griechischen Kunst; sie ist in der ausgehenden Republik in Rom rezipiert worden und stand dann der Kaiserzeit als ein flexibles Instrument zur Verfügung⁸⁴. Eines der vielen Elemente, die dabei einbezogen wurden, waren die Schiffstrophäen. Die Tradition dieser Motive kann hier nicht dargelegt werden⁸⁵. Einige weitere augusteische Denkmäler können jedoch zeigen, wie extensiv diese Möglichkeiten nach Actium genutzt wurden.

Unter den öffentlichen Monumenten nimmt der Fries in den Kapitulinischen Museen mit Schiffsteilen und Priesterattributen eine besondere Stellung ein (Abb. 5–11)⁸⁶. Die Datierung dieser Reliefs in augusteische Zeit, die bisher auf eher allgemeinen stilistischen Charakterisierungen beruht, läßt sich aufgrund einiger Details eingrenzen. Die Bukranien unterscheiden sich grundsätzlich von denen der 36 v. Chr. neu geweihten Regia⁸⁷; sie gehören zu dem neuen Typus des Nacktschädels, der in frühaugusteischer Zeit entwickelt wurde⁸⁸. Dabei haben sie gegenüber den vielteiligen Formen der Schädels am Apollo-Tempel in campo aus den 20er Jahren⁸⁹ eine stärkere Plastizität und organische Einheitlichkeit gewonnen, die denen eines um 20–10 v. Chr. gearbeiteten Frieses aus Pompeii⁹⁰ und den noch etwas jüngeren an der Ara Pacis nahekommt⁹¹. Die Tänien sind als frei flatternder Flächenschmuck gebildet, wie es ebenfalls erstmals an dem pompeianischen Fries und in etwas weicherer und räumlicherer Form an der Ara Pacis begegnet⁹²; die gerippte Wiedergabe findet sich am ähnlichsten an den Soffitten des Apollo-Tempels⁹³. Bestätigt wird dieser Ansatz durch die Girlande auf dem Deckel der acerra des Blockes d (Abb. 8): Sie setzt sich in der lockeren, nach der Mitte zu anschwellenden Form deutlich von den knappen, in geschlossener Oberfläche gebildeten

⁸⁴ Zu diesem Prozeß s. T. Hölscher, *JdI* 95, 1980, 269ff. – Ders. in: *Actes du 9^{ème} congrès international de numismatique Bern 1979* (1982) 269ff.

⁸⁵ Eine Untersuchung darüber wird von H. G. Martin vorbereitet.

⁸⁶ Stuart Jones, *Mus. Cap.* 258ff. Nr. 99. 100. 102. 104. 105. 107. – A. M. Colini, *BullCom* 68, 1940, 262f. – J. W. Crous, *RM* 55, 1940, 65ff. – Helbig⁴ II 1382, 1664 (Simon). – F. Coarelli, *DArch* 2, 1968, 191ff. – Fittschen a. O. 190f.

⁸⁷ A. E. Napp, *Bukranion und Guirlande* (1933) 20. – M. Honroth, *Stadrömische Girlanden*, *ÖJh Sonder-schriften* 17 (1971) 15f. Nr. 9 Taf. II 3. – H. v. Hesberg, *RM* 88, 1981, 218 Taf. 77,2.

⁸⁸ Napp a. O. 21.

⁸⁹ Nash, *Rom I* 29 Abb. 20. – Die Zeichnung bei A. M. Colini, *BullCom* 68, 1940, 28 Abb. 20 zeigt, daß an den einzelnen Bukranien jeweils viel ergänzt ist, der Typus sich aber aus mehreren Exemplaren sicher rekonstruieren läßt. – Vgl. dazu P. Gros, *Aurea templa* (1976) 218.

⁹⁰ V. Spinazzola, *Le arti decorative in Pompei e nel Museo Nazionale di Napoli* (1928) Taf. 19. – Honroth a. O. 16. – v. Hesberg a. O. 218.

⁹¹ G. Moretti, *Ara Pacis Augustae* (1948) 167 Abb. 133. – Napp a. O. 21f.

⁹² Dazu Napp a. O. 21f. – Vgl. v. Hesberg a. O. 212 zu dem Altar in der Villa Celimontana.

⁹³ Vgl. bes. Block d mit Colini a. O. Abb. 16. Der Fries aus Pompeii ist darin jünger.



8. Block d



9. Block e



10. Block f

Abb. 8–10. Fries Rom, Museo Capitolino

Girlanden des 3. Jahrhundertviertels, etwa an der Regia⁹⁴, ab und kommt bereits der Stufe der Ara Pacis nahe. Dort ist auch erstmals die Befestigung an den Hörnern belegt⁹⁵; die flatternden Tänien entsprechen in ihrem Verhältnis zu Rinderschädel und Girlande wiederum der neuen Form, die sich zuerst am Fries aus Pompeii findet⁹⁶. Desgleichen sind die Zweiggirlanden der *acerra* und der danebenstehenden Kanne auf Block b (Abb. 6) sehr verschieden von den starren Beispielen der ausgehenden Republik⁹⁷ und in ihrer lockeren Bildung kaum vor denen des Apollo-Tempels möglich⁹⁸. Dasselbe gilt für die Blätter der Lorbeerzweige hinter *acerra* und Kanne auf den Blöcken b, c und d (Abb. 6–8); sie sind mit ihrem locker gewellten Rand wiederum jünger als die der Regia und stehen denen am Apollo-Tempel nahe⁹⁹. Auch die Efeuranke auf dem *acrostolium* von Block c (Abb. 7) sowie die drahtig gespannten Spiralvoluten auf dem des Blockes e (Abb. 9) können nicht früher sein¹⁰⁰.

Die Suche nach dem Bau, zu dem der Fries gehörte, muß zum einen von der Herkunft aus der 'triumphalen' Zone um den Circus Flaminius¹⁰¹, zum anderen von der hier dargelegten Datierung um 20 v. Chr. ausgehen. F. Coarelli hat kürzlich die These begründet¹⁰², der republikanische Diana-Tempel in circo, der in den kaiserzeitlichen Kalendern nicht mehr erscheint, sei von Caesar für den Bau des Marcellus-Theaters abgerissen und von Octavian durch einen Neubau mit veränderter Funktion ersetzt worden: einen kleinen Tempel, wie er auf frühaugusteischen Münzen erscheint, der gleich nach 36 v. Chr. als vorläufiger Standort für das Tropaeum für Naulochos begonnen worden sei, bis dann der eigentliche Bestimmungsort, der Apollo-Tempel auf dem Palatin, fertig geworden sei (28 v. Chr.); diesem kleinen Kultbau, den er mit einem quadratischen Grundriß hinter dem Marcellus-Theater auf der *Forma Urbis* identifiziert, sei der Seetrophäenfries zuzuweisen. Nimmt man diese These genau, so hätte ein vorläufiger Aufbewahrungsort nur dann einen Sinn, wenn er – wie das Tempelchen auf dem Kapitol für die Parther-signa – wesentlich früher als der Bau für die endgültige Aufstellung fertig geworden wäre. Man müßte dann an eine Fertigstellung bald nach 36 v. Chr. denken, die mit dem ermittelten Datum des Frieses schwer vereinbar ist. Allenfalls bliebe die Möglichkeit, eine längere Bauzeit anzunehmen¹⁰³; dann müßte der

⁹⁴ s. o. Anm. 87.

⁹⁵ Napp. a. O. 21 f. – Honroth a. O. 16 f.

⁹⁶ s. o. Anm. 90.

⁹⁷ Zur Entwicklung der Zweiggirlande s. v. Hesberg a. O. 222 ff. mit einer Reihe spätrepublikanischer Beispiele.

⁹⁸ Colini a. O. Abb. 20. 28. – Nash, Rom I 29 Abb. 20.

⁹⁹ Colini a. O. Abb. 28.

¹⁰⁰ H. v. Hesberg danke ich für den Hinweis, daß auch das lesbische Kymation frühestens um 20 v. Chr. möglich ist. Vgl. jetzt J. Ganzert, JdI 98, 1983, 178 ff.

¹⁰¹ Fundort eines Fragments war ein mittelalterlicher Turm im Gebiet der *Porticus Octaviae*. Für die Stücke im Kapitolinischen Museum aus S. Lorenzo fuori le mura hat F. Coarelli, DArch 2, 1968, 197 ff. scharfsinnig die Herkunft aus dem Gebiet des Marcellus-Theaters erschlossen.

¹⁰² Coarelli a. O. 191 ff.

¹⁰³ Das ist grundsätzlich möglich, s. die Beispiele bei K. Fittschen, JdI 91, 1976, 208 ff.

Gedanke an eine spätere Überführung des Tropaeum in den Apollo-Tempel aufgegeben werden. Eine andere mögliche Richtung wurde von E. Simon mit der Zuweisung an die in den 20er Jahren errichtete Porticus Octaviae gewiesen. Dabei wären allerdings die Hallenbauten auszuschließen, falls an ihnen, wie H. Lauter



Abb. 11. Fragment vom Fries Abb. 5–10.
Rom, Palazzo dei Conservatori

soeben annimmt, kein Marmor verwendet war. Möglich bleibt aber wohl Lauters Vermutung, der Fries könne vom Tempel des Iuppiter Stator im Inneren der Porticus Octaviae stammen¹⁰⁴; Seetrophäen waren in diesen Jahren ein so beliebter Schmuck für Gebäude der verschiedensten Bestimmung¹⁰⁵, daß eine unmittelbare Beziehung auf einen Tempel der Schutzgottheiten von Naulochos oder Actium nicht zwingend ist. In jedem Fall aber muß das Motiv, nach der Entstehungszeit des Frieses, den Sieg von Actium zumindest mit einschließen.

Unter dem Schmuck der Schiffsteile fällt neben der für Seesiege gebräuchlichen hellenistischen Meerwesen-Ikonographie (Abb. 5. 7. 9. 10. 11) eine Reihe von Köpfen auf. Auf zwei Schiffsvorderteilen sind Minerva (Abb. 5) und Mercur (Abb. 7) zu erkennen, auf einem acrostolium ein Satyr (Abb. 7), auf zwei weiteren je ein Bildniskopf (Abb. 9. 10). Was Minerva und Mercur betrifft, so ist es kaum denkbar, daß derart geachtete Mitglieder des römischen Pantheon an erbeuteten Schiffstrophäen als Götter der besiegten Feinde zur Schau gestellt werden. Es können nur die Götter der siegreichen Partei sein¹⁰⁶. Wie bei den typologisch verwandten Waffenreliefs, muß es sich um eine Ansammlung von eigenen und gegnerischen Schiffsteilen handeln; die Darstellung der eigenen Gottheiten als Waffenemblem ist in Rom seit dem sullanischen Bocchus-Denkmal bekannt¹⁰⁷. Dasselbe muß für die Bildnisköpfe gelten, die wohl nichts anderes als berühmte Männer der Vergangenheit sein können. Augustus aber, der in seinen Denkmälern sonst die gesamte ruhmreiche Vergangenheit als historischen Hintergrund seiner Herrschaft zu integrieren verstand¹⁰⁸, hätte kaum große Vertreter der römischen Geschichte

¹⁰⁴ E. Simon in: *Helbig*⁴ II 1382. – H. Lauter, *BullCom* 87, 1980/81, 44. 47f. Anm. 3.

¹⁰⁵ H. Jucker, *MusHelv* 39, 1982, 82 ff.

¹⁰⁶ Allenfalls der Satyrkopf könnte auf die gegnerische Partei des 'dionysischen' Antonius anspielen.

¹⁰⁷ T. Hölscher in: *Tainia*. Festschrift R. Hampe (1980) 359 ff. Weitere Beispiele für römische Götter als Embleme in Waffenreliefs: Dütschke IV 837 (Minerva). – J. W. Crous, *RM* 48, 1933, 100f. (Sol und Luna). – Vgl. P. Zanker, *Forum Augustum* (1968) 13.

¹⁰⁸ Triumphal- und Konsulfasten am Parther-Bogen auf dem Forum: P. Zanker, *Forum Romanum* (1972) 16, mit älterer Lit. – 'Summi viri' auf dem Augustus-Forum: P. Zanker, *Forum Augustum* (1968) 14 ff.

als Gegenpartei angeprangert. Wahrscheinlich sind es also seine eigenen Vorfahren. In der Tat ähnelt der Kopf auf Block e (Abb. 9) so sehr dem Caesar-Bildnis vom Typus Chiaramonti, daß die vorgeschlagene Deutung – und auch die Datierung – darin eine präzisierende Bestätigung findet¹⁰⁹.

Bei den Priesterattributen ist die Beziehung auf die Welt des Siegers offensichtlich. Neben verschiedenen Opfergeräten finden sich hier die Embleme vornehmer Priesterschaften: *simpuvium* der pontifices, *lituus* der Auguren, *apex* der Salier oder Flamines¹¹⁰. Augustus war Mitglied aller dieser Kollegien; doch weisen die Symbole wohl nicht nur auf ihn selbst, sondern zugleich allgemein auf die religiösen Institutionen des Staates.

In dem Fries findet sich zum ersten Mal der hellenistische Kompositionstypus zusammengeworfener Rüstungsstücke¹¹¹ für Schiffsteile und Priesterattribute angewendet. Das ursprünglich als 'Schlachtstilleben' konzipierte Motiv hat hier eine ausgeprägt symbolische Bedeutung erhalten. Die Gegenstände, überhöht durch die Bilder ruhmreicher Vorfahren und römischer Götter, gegliedert durch die religiösen Motive des Bukranion und des turibulum, werden zu Zeugnissen für die Verbindung von militärischer *virtus* und *pietas*. Beide Tugenden erscheinen nicht nur als persönliche Haltung des Herrschers, sondern zugleich als verankert in den Einrichtungen der *res publica*. Ideell ergeben sich damit enge Verbindungen zur Ara Pacis, deren Konzept ebenfalls auf der Verbindung von *virtus* und *pietas*, von Kaiser und Priesterschaften beruht.

Die Symbolik der Schiffstrophäen ist gleichzeitig auch auf das Bild des Herrschers übertragen worden. Ein kleines Relief in der Villa Belletti in Rom zeigt einen Feldherrn mit triumphal erhobenem *aplustre* vor der trauernd sitzenden Africa; hinter ihm Reste einer weiteren Figur (Abb. 12)¹¹². Nachdem die Darstellung von Matz–Duhn und M. Jatta auf Augustus bezogen worden war, hat C. C.

¹⁰⁹ Vgl. Fleming S. Johansen, *AnalRom* 4, 1967, 25 ff. – Dazu B. Schweitzer, *Die Bildniskunst der römischen Republik* (1948) 108. – E. Simon, *AA* 1952, 148 Anm. 49. – R. Herbig in: D. Rasmussen (Hrsg.), *Caesar, Wege der Forschung* 43 (1967) 81 ff. – H. v. Heintze in: *Festschrift P. H. v. Blanckenhagen* (1979) 291 ff. – Daß der Caesar-Typus Chiaramonti augusteisch ist, ist oft gesehen worden. Für eine genauere Einordnung des Urbilds ist zunächst der Stil bestimmend, der zwischen den Augustus-Bildnissen des Actium- und des Primaporta-Typus anzusetzen ist. Dazu paßt, daß unter Augustus nur zwei berühmte Caesar-Bildnisse bekannt sind, die typenbildend gewirkt haben können, beide früh entstanden: die Kultstatue im Tempel des Divus Iulius (29 v. Chr.) und das Standbild im Pantheon (25 v. Chr.). Die Prägung eines neuen Typus ist bei dem Kultbild, zumal es das frühere ist, wahrscheinlicher. Das stimmt zu der oben angedeuteten stilistischen Einordnung. Ich hoffe, später darauf zurückzukommen.

¹¹⁰ Dazu E. Zwierlein-Diehl in: *Tainia. Festschrift R. Hampe* (1980) 405 ff. – Vgl. zur Ara Pacis: J. Pollini, *Studies in Augustan 'Historical' Reliefs* (1978) 83 ff. – Ob die *patera* die *septemviri epulonum* anzeigen soll (dazu Zwierlein-Diehl a. O. 412 f.), ist bei der Allgemeinheit des Motivs kaum zu sichern.

¹¹¹ Berühmtester Vorläufer die Hallenschranken vom Athena-Heiligtum in Pergamon: *AvP II Taf. 43 ff.* – Vorläufer im konkreten Zusammenhang der Bodenstreifen des Alexandermosaiks: B. Andreae, *Das Alexandermosaik aus Pompeji* (1977) Taf. 25.

¹¹² Matz–Duhn III 3630. – Th. Ashby, *BSR* 4, 1907, 51 f. – M. Jatta, *Le rappresentanze delle provincie romane* (1908) 31 f. – J. M. C. Toynbee, *The Hadrianic School* (1934) 36 Taf. 23,1. – C. C. Vermeule, *Berytus* 13, 1959/60, 17, C. 7. – Stemmer 145. – LIMC I 252 f. Nr. 30 (le Glay).

Vermeule sie fragend auf Galba, K. Stemmer dagegen auf Pompeius gedeutet, M. le Glay gar ins 2. Jh. n. Chr. datiert. Nach den feinen, dünnen Formen und dem Typus des Panzers ist wohl eine Entstehung weder um 70 v. Chr. noch um 70 n. Chr. oder gar noch später möglich, der Ansatz von Matz-Duhn dagegen völlig überzeugend. Gleichzeitig erscheint Octavian in der großen actischen Münzserie in einem für Poseidon geprägten Figurentypus mit Dreizack und aplustre in der Hand, den Fuß auf den Globus setzend¹¹³. Wie der Dreizack, so ist auch die Schiffszier als rein symbolisches Attribut verwendet, das schon nach den Proportionen nicht realiter in der Hand des menschlichen Herrschers vorstellbar ist.

Wie der Sieger, so kann schließlich auf dem Fragment im Thermenmuseum auch seine Siegesgöttin die Trophäe tragen. Der konkrete Gegenstand, der immer mehr ideelle Bedeutung angenommen hatte, war als abstraktes Symbol in allegorischen Zusammenhängen vielseitig verwendbar.

Keines dieser Motive bedeutet gegenüber griechischer Tradition etwas grundsätzlich Neues. Der Seetrophäenfries ist, wie bereits festgestellt, aus hellenistischen Waffenreliefs entwickelt. Als Denkmal eines Kriegers in Verbindung mit Schiffsteilen kann die Statue des Maiandrios in Samos mit den aphiasta der erbeuteten Schiffe genannt werden¹¹⁴, als Darstellung einer Gottheit mit Seesieg-Attributen der Apoll mit aphiaston, den die Griechen nach Salamis in Delphi aufstellten¹¹⁵. Neu ist dagegen der Gebrauch solcher Motive in dichter räumlicher Nähe und zeitlicher Folge¹¹⁶. Wenn in der griechischen Welt Vorläufer dieser Denkmäler nur in großem räumlichem und zeitlichem Abstand voneinander greifbar werden, so liegt das kaum nur an Lücken der Überlieferung, sondern entspricht der historischen Wirklichkeit insofern, als die Politik bisher nicht so durchgängig ideologisiert und legitimationsbedürftig gewesen war. Erst jetzt wurden die Bildzeichen in einer solchen Vielfalt versammelt und in einer solchen Häufigkeit eingesetzt, daß das gesamte Feld politischer Ideologie abgedeckt war und aus vereinzelt Formulierungen eine feste und verlässliche Sprache entstand.

IV

Wenn die vorgetragenen Deutungen zutreffen, so hat das in mehrfacher Hinsicht allgemeinere Bedeutung. Die Konsequenzen führen über den Rahmen der hier besprochenen Denkmäler hinaus; sie können nur knapp benannt werden.

Die beiden Reliefkompositionen mit den Siegesgöttinnen von Actium und Salamis, dazu möglicherweise das Relief Belletti bezeugen, daß unter Augustus zum ersten Mal die Leistungen eines führenden Politikers der Hauptstadt eine breite

¹¹³ BMC, Mattingly, Coins I 100 Nr. 615. – K. Kraft, Zur Münzprägung des Augustus, SB. Wiss. Ges. J. W. Goethe-Univ. Frankfurt 7,5 (1969) 6f.

¹¹⁴ W. Gauer, Weihgeschenke aus den Perserkriegen, 2. Beih. IstMitt (1968) 124.

¹¹⁵ Herodot 8, 121. – Pausanias 10, 14, 5. – Gauer a. O. 71f. – Vgl. die Denkmäler bei U. Hausmann in: Charites. Festschrift E. Langlotz (1957) 144ff. Ob klassische Niken mit aphiasta (s. o. Anm. 57) in augusteischer Zeit bekannt sein konnten, muß dahingestellt bleiben.

¹¹⁶ Vgl. zum Folgenden T. Hölscher, JdI 95, 1980, 281.



Abb. 12. Relief. Rom, Palazzo Belletti

Resonanz in Denkmälern fanden¹¹⁷. In republikanischer Zeit waren politische Monumente von den erfolgreichen Staatsmännern fast durchweg in der Hauptstadt aufgestellt worden. Im Reich dagegen sind römische Politiker selten als Auftraggeber von Denkmälern aktiv geworden; die wenigen Beispiele finden sich auf den Schlachtfeldern der römischen Siege, in den Zentren oder an den Grenzen der eroberten Provinzen. Diese Repräsentationskunst zielt mehr auf die politische Szene der Hauptstadt als auf die Gesellschaft des Reiches; insofern entspricht sie noch der Entstehung des Imperium aus einem Stadtstaat¹¹⁸. Dabei entspringen die spektakulären Denkmäler zunächst fast durchweg der Initiative der führenden Politiker selbst; die Anerkennung durch die Gemeinschaft hält sich gewöhnlich in der traditionellen Form der Ehrenstatue; die Ambition des Einzelnen setzt stärkere Akzente als die Zustimmung der Gemeinschaft. Erst gegen Ende der Republik setzte ein Prozeß ein, der langsam zu einer grundsätzlichen Veränderung dieser Verhältnisse führte. In Rom selbst wurden die Themen der führenden Politiker mehr und mehr auch von anderer Seite rezipiert: auf den Münzen, die von Anhängern der großen Protagonisten geprägt wurden¹¹⁹; auf Gemmen und Glaspasten, die wohl vielfach von Klienten und Anhängern getragen wurden¹²⁰; gele-

¹¹⁷ Zum Folgenden demnächst ausführlicher T. Hölscher in den Akten der Internationalen Augustus-Konferenz Jena 1982. – Ders., Staatsdenkmal und Publikum, in: *Xenia* 9 (1984).

¹¹⁸ Vorläufige Übersicht über die Denkmäler bei Hölscher a. O. (Konferenz Jena).

¹¹⁹ Erstmals im Umkreis des Marius, s. M. Crawford, *Roman Republican Coinage II* (1974) 730 f.

¹²⁰ Vgl. M. L. Vollenweider, *MusHelv* 12, 1955, 105 ff. – Dies., *Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit* (1966) 17 ff.

gentlich auch in anderen Werken der Kleinkunst¹²¹. Die Aufstellung von Bildnisstatuen, von Anbeginn gewöhnlich eine Ehrung durch andere, erreichte nun manchmal die Dimensionen des (teilweise organisierten) Massenbeifalls, den man zuletzt auch in ganz Italien hervorzurufen suchte¹²².

Demgegenüber wurde unter Augustus noch einmal eine neue Stufe erreicht, indem Bildmotive des Herrscherhauses nun in weitem Umfang und in repräsentativem Format allenthalben Aufnahme fanden: in öffentlichen Denkmälern einzelner Städte bis in entfernte Provinzen; im privaten Bereich innerhalb wie außerhalb der Hauptstadt. Die entscheidende Wende war anscheinend die Schlacht von Actium, deren weite Ausstrahlung schon von K. Fittschen in knapper Form aufgezeigt worden ist¹²³. Die Standorte der Denkmäler, die unmittelbar mit dem Kaiser zusammenhängen, Rom und Nikopolis¹²⁴, blieben zwar im traditionellen Rahmen, doch übersteigt die Zahl 'actischer' Monumente in der Hauptstadt die bisherige Praxis bei weitem: Bogen auf dem Forum, Akroterschmuck der Curia Iulia, Giebel des Saturn-Tempels, erbeutete Schiffsschnäbel an der Rednerbühne vor dem Caesar-Tempel, an der Kultbildbasis des Apollo-Tempels auf dem Palatin und an vielen anderen Denkmälern, dazu der Schiffstrophäenfries auf dem Kapitol¹²⁵. Darüberhinaus aber wurden 'actische' Bildmotive in den Städten des ganzen Reiches aufgenommen: genannt seien das große Hafenmonument in Milet, das Propylon vor dem Kaiserkult-Bezirk in Antiochia/Pisidien, das Propylon in Petra¹²⁶; im Westen kann wohl der Schiffsschnabel in Leipzig, der aus Italien, aber nicht aus Rom zu stammen scheint und keinem bekannten Typus eines privaten Denkmals entspricht, ein öffentliches Monument für Actium bezeugen¹²⁷.

Schließlich fand dieser Themenkreis auch weitere Verbreitung im privaten Bereich. Ein wichtiges Zeugnis dafür ist die Serie der Stirnziegel aus Terrakotta mit

¹²¹ s. die sullanischen Tonpfannen mit Tropaea und anderen Siegeszeichen: R. Zahn, *BerlMus* 30, 1908/09, 263 ff. – Ders., *AA* 1909, 559 ff. – H. Fuhrmann, *AA* 1941, 363 f. – U. Gehrig – A. Greifenhagen – N. Kunisch, *Führer durch die Antikenabteilung*. Berlin (1968) 201. – K. Vierneisel (Hrsg.), *Römisches im Antikenmuseum*. Berlin (1978) 72 f. – Die Verbreitung dieses Typus (Chieti, Aquileia, Ägypten) ist erstaunlich weit.

¹²² Marius Gratidianus (85 v. Chr.), Statuen in allen vici der Hauptstadt: Plinius, *N. H.* 34, 27. – Cicero, *de off.* 3, 80. – Verres, Statuen in Sizilien und Rom: Cicero, *Verr.* 2, 2, 21. 50. 114. 137. 141. 145. 150. 154. 167. – Caesar (44 v. Chr.), Statuen in allen Städten und in allen Tempeln der Hauptstadt: Cassius Dio 44, 4, 4. Danach die 80 Silberstatuen in Rom, die Octavian 28 v. Chr. einschmelzen ließ: *Mon. Anc.* 24. – Sueton, *Augustus* 52. – Cassius Dio 53, 22, 3. – Dazu Th. Pekáry in: *Monumentum Chilonense*. Festschrift E. Burck (1975) 96 ff. (weitere Quellen).

¹²³ K. Fittschen, *JdI* 91, 1976, 189 ff. – s. auch Hölscher a. O. (Konferenz Jena).

¹²⁴ Rom: s. u. Anm. 125. – Nikopolis: A. Philadelphus, *Prakt* 1913, 83 ff. – *Ergon* 1974, 50 ff. – H. Jucker, *MusHelv* 39, 1982, 97 ff.

¹²⁵ Bogen auf dem Forum: P. Zanker, *Forum Romanum* (1972) 8. – Akrotere der Curia Iulia: ebenda 9. – Giebel des Saturn-Tempels: Fittschen a. O. 210. – Schiffsschnäbel an der neuen Rednerbühne: Zanker a. O. 13 f. – Kultbildbasis des Apollo-Tempels auf dem Palatin: Jucker a. O. 82 ff. 89 f. (weitere Denkmäler). – Dazu Hölscher a. O. (Konferenz Jena).

¹²⁶ Zu allen drei Denkmälern s. Fittschen a. O. 192 f.

¹²⁷ R. Heidenreich, *Leipziger Winckelmann-Programm* 1930.

einem Seetropaeum, deren Urtypus zwar ein öffentliches Gebäude geschmückt haben kann, deren erhaltene Exemplare aber zweifellos von Privatbauten stammen¹²⁸; hinzu kommen Kameen und Gemmen, arretinische Reliefgefäße und Lampen¹²⁹. In diesem Zusammenhang sind die beiden Reliefkompositionen mit den Siegesgöttinnen von Actium und Salamis eine wichtige Bereicherung. Zusammen mit den sog. Kitharödenreliefs¹³⁰ bezeugen sie jetzt die aufwendige Ausstattung vornehmer Wohnsitze mit Reliefs, die auf Actium hinweisen. Dasselbe könnte für das Relief Belletti zutreffen¹³¹. Die Aufnahme dieser Themen in das Repertoire der neuattischen Werkstätten resultiert offenbar aus einem breitgestreuten Verlangen nach solchen Werken. Der Erfolg geht einerseits aus der Verbreitung der Varianten bis Sidon hervor, andererseits aus der Weiterverwendung der Kriegerfigur als eines reinen Typus in ganz anderen thematischen Zusammenhängen¹³². Historisch ist diese Verbreitung von hoher Bedeutung: Sie dokumentiert, daß unter Augustus zum ersten Mal eine nennenswerte Resonanz auf die Erfolge des führenden Staatsmannes in Bildwerken formuliert worden ist, und zwar nicht nur in den offiziellen Verlautbarungen der öffentlichen Denkmäler, sondern bis in den privaten Bereich hinein. Wie weit dies spontane Zustimmung oder opportunistische Akklamation oder gar Erfüllung einer indirekten Steuerung ist, läßt sich den Denkmälern nicht mit Sicherheit entnehmen. Jedenfalls aber wird hier eine Unterstützung deutlich, die wohl in beträchtlichem Maß das gesellschaftliche Fundament der Herrschaft des Augustus ausgemacht hat.

Des weiteren bezeugt der Verweis auf die historische Parallele der Perserkriege den Habitus anspruchsvoller Bildung¹³³. Er setzt eine Orientierung am Vorbild des klassischen Athen voraus, ähnlich wie die Karyatiden des Augustus-Forums; und er erfordert einen historischen Bezugsrahmen, in dem die Vergangenheit der Gegenwart kommensurabel wurde und dadurch exemplarische Bedeutung gewinnen konnte. Mit diesem geistigen Niveau setzten die Reliefs eine Tradition der späten Republik fort. Seit durch die stufenweise Eroberung Griechenlands, durch Raub von Kunstwerken oder Berufung von Künstlern die neuesten Formen griechischer Kunst in Rom bekannt geworden waren, und seit dann im letzten Jahrhundert

¹²⁸ K. Woelcke, *BJb* 120, 1911, 152f. – F. Coarelli, *DArch* 2, 1968, 197. – H. Mielsch, *Römische Architekturterrakotten und Wandmalereien im Akademischen Kunstmuseum Bonn* (1971) 24f. Nr. 35; 48. – L. Anselmino, *Terrecotte architettoniche dell'Antiquarium Comunale di Roma I. Antefisse* (1977) 109f. Nr. 132ff. – Hölscher a. O. (Konferenz Jena).

¹²⁹ *Kameo Wien*: F. Eichler–E. Kris, *Die Kameen im Kunsthistorischen Museum Wien* (1927) 50f. Nr. 5 Taf. 7. – Zur Datierung: T. Hölscher, *Victoria Romana* (1967) 181. – *Gemme Boston*: H. P. Laubscher, *JdI* 89, 1974, 248ff. – *Arretinische Reliefgefäße*: A. Oxé, *BJb* 138, 1933, 92ff. – *Lampe London*: E. H. Williams in: *Acta of the XIth International Congress of Classical Archaeology*. London 1978 (1979) 239.

¹³⁰ s. o. Anm. 83.

¹³¹ s. o. S. 209f. mit Anm. 112. Wegen des kleinen Formats (nach Matz–Duhn H 0,40 m, B 0,68 m, was allerdings nach den Proportionen kaum richtig sein kann; Autopsie war mir bisher nicht möglich) ist eine Herkunft von einem öffentlichen Denkmal zumindest nicht sicher.

¹³² s. o. S. 195f.

¹³³ Dazu demnächst ausführlicher: T. Hölscher, *Staatsdenkmal und Publikum*, in: *Xenia* 9 (1984).

der Republik die Ambitionen der führenden Politiker eine immer umfassendere Legitimation auch in Bildwerken erhielten, war eine politische Bildersprache ausgeprägt worden, die in exklusiver Weise auf die gebildete Oberschicht zugeschnitten war. Zeugnisse sind der Seethiasos des Censorendenkmals München–Paris und die hierarchisch-ideologische Komposition des sullanischen Bocchus-Denkmal. Diese Exklusivität entspricht der Realität insofern, als eine wirkliche Alternative zum Staat der Nobilität nicht in den Blick kam. Unter Augustus ist in kleineren Monumenten der Mittelschicht, etwa den Larenaltären, z. T. eine einfachere, allgemeiner zugängliche Bildersprache zur Verbreitung augusteischer Bildmotive eingesetzt worden¹³⁴. Der Kaiser und der Senat aber haben in den großen Staatsmonumenten – Panzerstatue von Prima porta, Ara Pacis, Augustus-Forum – diese geistige Höhenlage eingehalten, also weiterhin ein beträchtlich gebildetes Publikum als wichtigsten Adressaten vorausgesetzt. Diese gebildeten Kreise werden nun als Besteller der voraussetzungsreichen neuattischen Reliefkompositionen greifbar.

Damit hängt schließlich die Bedeutung der neuattischen Formensprache für die politische Repräsentation dieser Epoche zusammen. Sie war unter den zeitgenössischen Stilen offenbar derjenige, der den vornehmen Anspruch der politischen Protagonisten am angemessensten zum Ausdruck brachte. In ihrer Verbindung von rigoroser Komposition und eleganter Einzelform signalisierte sie zugleich organisierte Stabilität und höhere Kultur¹³⁵. Freilich waren die neuattischen Formen nur in einem begrenzten Anwendungsbereich einsetzbar: dem der allegorisch-zeichenhaften Darstellungsweise, die nur indirekt auf die politische Realität hinwies. Aber dies war eben dem damals vorausgesetzten Verständnisniveau angemessen. Von dem Censorendenmal München–Paris und dem Bocchus-Monument bis zum Fries des Caesar-Tempels halten die bedeutendsten Staatsmonumente diesen Stil ein, dessen wichtigste Elemente der späten Archaik und dem Reichen Stil entnommen sind. Die Reliefs mit den Victorien von Actium und Salamis zeigen, daß dies, zumindest in der privaten Ausstattungskunst, auch noch in frühaugusteischer Zeit der Fall war¹³⁶.

Erst an der Ara Pacis ist mit dem Rückgriff auf die Hochklassik der Parthenonzeit ein neuer höfischer Stil entwickelt worden, in dem nun auch reale Vorgänge des öffentlichen Lebens in angemessener Würde darstellbar waren¹³⁷. Erst dadurch ist die neuattische Formensprache aus der politischen Repräsentationskunst weitgehend verdrängt worden.

Anschrift: Prof. Dr. Tonio Hölscher, Archäologisches Institut der Universität, Marstallhof 4, D-6900 Heidelberg

¹³⁴ Dazu P. Zanker, *BullCom* 82, 1970/71, 147 ff.

¹³⁵ Vgl. dazu die interessante Kontroverse über das Phänomen der Achsialsymmetrie in: P. Zanker (Hrsg.), *Hellenismus in Mittelitalien*, *AbhGöttingen* 97,2 (1976) 502 ff. (A. H. Borbein und andere). – T. Hölscher in: *Tainia*, Festschrift R. Hampe (1980) 370 f.

¹³⁶ Auf dem spätaugusteisch-tiberischen Altar in Arezzo (A. del Vita, *NSc* 1934, 431 ff.), der in der Lupercal-Szene auf der Front deutlich von hauptstädtischen Vorbildern abhängig ist, ist die Rezeption neuattischer Victorien in politischem Zusammenhang auch außerhalb Roms bezeugt.

¹³⁷ Dazu A. H. Borbein, *JdI* 90, 1975, 252 ff.